



**Revista Aspas**  
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v9i1p112-128

Artigo

---

# HISTORIOGRAFIA POLÍTICA DA TEXTUALIDADE TEATRAL DA FIGURA TRAVESTI: PROCESSOS DE ARQUIVO SOBRE EXTRATIVISMOS FICCIONAIS DE CORPOS PERIGOSOS

*POLITICAL HISTORIOGRAPHY OF THEATRICAL TEXTUALITY  
OF THE TRANSVESTITE FIGURE: ARCHIVAL PROCESSES ON  
FICTIONAL EXTRACTIVISM OF DANGEROUS BODIES*

*HISTORIOGRAFÍA POLÍTICA DE LA TEXTUALIDAD TEATRAL  
DE LA FIGURA TRAVESTI: PROCESOS DE ARCHIVO ACERCA DE  
EXTRACTIVISMOS FICCIONALES DE CUERPOS PELIGROSOS*

**Dodi Tavares Borges Leal**

**Dodi Tavares Borges Leal**

Professora Adjunta do curso Artes do corpo  
em cena do Centro de Formação em Artes, da  
Universidade Federal do Sul da Bahia (CFA-UFSB).  
Doutora em Psicologia Social pelo Instituto de  
Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP).

## Resumo

Como se documentou a teatralidade travesti ao longo da história? Como o texto se interpôs à encenação ao longo da história teatral no sentido de articular a categoria travesti? O desenvolvimento de produções cênicas contemporâneas cujo bojo investigativo destaca os desafios de reconhecimento das transgeneridades no social nos remete à reflexão sobre quais as variações psicossociais da participação textual da categoria travesti na historiografia do teatro. Este artigo traz o levantamento e análise da produção textual sobre as transgeneridades no teatro em três períodos históricos: a) Baixa Idade Média (séculos XI a XV) e Renascença Italiana (séculos XIII a XV); b) Teatro Elisabetano (século XVI); e c) Comédie Française (séculos XVII e XVIII). Para verificar os modos como as produções teatrais que contém a figura travesti fizeram frente ao momento social próprio de cada época, refletimos sobre o efeito estético e as mudanças nos modos de recepção teatral da figura travesti.

**Palavras-chave:** Arquivo teatral, Transgeneridades, Recepção teatral.

## Abstract

How did transvestite theatricality was documented throughout the history? How did text interpose with the staging throughout theatrical history in the sense of articulating the transvestite category? The development of contemporary scenic productions whose investigative core highlights the challenges of recognizing transgenderities in the social environment leads us to reflect on the psychosocial variations of the textual participation of the transvestite category in the historiography of the theater. This article presents a research and an analysis of the textual production on transgendered theater in three historical periods: a) Low Middle Ages (11th to 15th centuries) and Italian Renaissance (13th to 15th centuries); b) Elizabethan Theater (16th century); and c) Comédie Française (17th and 18th centuries). In order to verify the ways in which the theatrical productions containing the transvestite figure deal with the social moment of each period, we reflect on the aesthetic effect and the changes in modes of theatrical reception of the transvestite figure.

**Keywords:** Theatrical archive, Transgenderity, Theatrical reception.

### Resumen

¿Cómo se ha documentado la teatralidad travesti a lo largo de la historia? ¿Cómo el texto se interpuso con la escenificación a lo largo de la historia teatral en el sentido de articular la categoría travesti? El desarrollo de producciones escénicas contemporáneas cuyo bojo investigativo destaca los desafíos de reconocimiento de las transgeneridades en lo social nos remite a la reflexión sobre cuáles son las variaciones psicosociales de la participación textual de la categoría travesti en la historiografía del teatro. Este artículo trae el levantamiento y análisis de la producción textual sobre las transgeneridades en el teatro en tres períodos históricos: a) Baja Edad Media (siglos XI a XV) y Renacimiento Italiano (siglos XIII a XV); b) Teatro Elisabetano (siglo XVI); y c) Comédie Française (siglos XVII y XVIII). Para verificar los modos como las producciones teatrales que contienen la figura travesti se hicieron frente al momento social propio de cada época, reflexionamos sobre el efecto estético y los cambios en los modos de recepción teatral de la figura travesti.

**Palabras clave:** Archivo teatral, Transgeneridades, Recepción teatral.

### Arquivo da teatralidade travesti: texto como fonte

O proceder documentativo da efemeridade constituinte do fazer teatral é um problema que diz sobre a característica das dimensões da fonte. Ora, se o ato da encenação se tornou desde o fim do século XIX o fator unificante daquilo que se convencionou chamar obra teatral, a dramaturgia composta de textos completos, por muito tempo foi confundida como o único ou mais importante dado para a história das Artes Cênicas. Outros elementos como os trajes, imagens cenográficas e objetos, esquemas de trabalho, roteiros de cena, propostas de marcação de luz, mapas de espaço cênico e arquivos pessoais são reconhecidos como elementos fundamentais para compreender o evento cênico no tempo social apenas a partir da atividade de história teatral desenvolvida na contemporaneidade.

Um primeiro aspecto dessa problemática deve-se ao caráter de presença/ausência que distingue a expressão teatral: a efemeridade da presença

faz com que haja um desafio inerente ao processo de documentação histórica da cena. De acordo com Fontana (2017, p. 14), na sequência da consideração deste fator:

Ligada a esse primeiro motivo, a ruptura de uma ligação antiga do teatro com a literatura assoma-se como uma segunda razão para os acervos serem, atualmente no âmbito do teatro, distinguidos enquanto parte de um patrimônio entendido como suporte do efêmero. Tal questão de grande complexidade relaciona-se com os debates que vêm se desenvolvendo acerca do surgimento da encenação, no final do século XIX, e com a superação gradual do paradigma clássico que estabelecia como escopo das investigações, no interior da teoria teatral, o texto. O tema mostra que a adoção do “efêmero” na distinção do patrimônio documental do teatro corresponde a uma determinada compreensão do que seja ele em termos de sua historicidade, a qual, em última análise, se liga às articulações entre teoria e prática na defesa do próprio teatro como campo específico no seio das artes, da cultura e da sociedade.

As limitações próprias da historiografia das Artes Cênicas, a qual se baseou hegemonicamente nos registros textuais a despeito de outras fontes de documentação da representação, ao mesmo tempo que coadunam as restrições que temos atualmente para investigar a retratação artística das transgeneridades no teatro analisando apenas as textualidades, nos conduzem para uma reflexão crítica sobre os processos cênicos de texto e de documento. Em sintonia com este problema, encontramos as limitações de documentação da condição transgênera em cada momento histórico anterior ao século XX.

A textualidade como fonte das transgeneridades no fazer teatral nos faz refletir, ainda, tanto sobre os processos subjetivos e sociais que escapam à documentação, como sobre aqueles que vêm à tona a despeito das atividades documentativas. O estatuto do arquivo como resgate de situações suprimidas da história está dialeticamente relacionado com seu estatuto de, ao documentar, também suprimir. Estamos sempre às voltas com rastros, mas não só. Os discursos que se fazem sobre o arquivo denotam os modos de saber sobre o documento. De acordo com Farge (2017, p. 18), o saber do arquivo está intrinsecamente relacionado ao **sabor do arquivo**:



Como se, desse mundo desaparecido, retornassem também vestígios materiais dos instantes mais íntimos e menos revelados de uma população às voltas com o assombro, a dor ou o fingimento. O arquivo petrifica esses momentos ao acaso e na desordem; aquele/a que o lê, que o toca, ou que o descobre é sempre despertado/a primeiramente por um efeito de certeza. A palavra dita, o objeto encontrado, o vestígio deixado, tornam-se representações do real. Como se a prova do que foi o passado estivesse ali, enfim, definitiva e próxima. Como se, ao folhear o arquivo, se tivesse conquistado o privilégio de “tocar o real”. Então, por que discursar, fornecer novas palavras para explicar aquilo que simplesmente já repousa sobre as folhas, ou entre elas?

Assim, pretendemos neste artigo apontar que tanto o que sabemos sobre a história das possibilidades subjetivas e sociais das transgeneridades anteriores ao século XX como o que sabemos sobre a presença das transgeneridades na produção teatral em cada momento histórico, devem estar em profunda articulação com as características estéticas e políticas de cada época. Mas mais do que isso, perceber que a despeito dos documentos e do discurso do arquivo, podem subsistir sabores e intimidades que nos dão a sensação de testemunho.

### **Historiografia política das transgeneridades no teatro: extrativismos ficcionais**

Tomaremos como análise três atividades historiográficas ocidentais acerca de registros textuais de teatralidade anteriores ao drama burguês que abordam a categoria travesti. Abrangemos aqui tanto a discussão histórica que aborda encenações propriamente ditas como considerações provenientes de documentações de literatura para-teatral, ou seja, registros textuais que fomentam tradições e ideários culturais que ora foram contundentes para a teatralidade do seu tempo (e aqui nos referimos especificamente aos levantamentos sobre a literatura popular e hagiográfica da Idade Média). Não pretendemos indicar uma listagem extensiva, cobrindo períodos exatos ou totalizando todas as produções realizadas, mas considerar quais os estudos históricos de teatralidade contribuem para a compreensão da recepção estética das transgeneridades no social.

As três atividades historiográficas selecionadas nos remetem a três maneiras correspondentes de retratação psicossocial da figura travesti na textualidade teatral. Neste sentido, baseando-nos em discussões teóricas sobre a performatividade transgênera no contexto do fazer teatral (LEAL, 2018a), nomeamos estes três papéis psicossociais da categoria travesti articulados em diferentes períodos e formatos textuais: emascaramento, sexualização e ridicularização. O material indicado no Quadro 1 e enumerado na sequência apresenta-se como emblemático para a análise da tensão entre os diferentes papéis psicossociais da categoria travesti na historiografia da teatralidade:

**Quadro 1** – Papel psicossocial da categoria travesti na historiografia da teatralidade

<i>Papel psicossocial</i>	<i>período</i>	<i>formato do texto teatral</i>
emascaramento	Baixa Idade Média (séculos XI a XV) e Renascença italiana (séculos XIII a XV)	- hagiografia - cavaleiresco - <i>commedia dell'arte</i>
sexualização	Teatro Elizabetano (século XVI)	- comédia shakespeariana
ridicularização	Comedie Française (séculos XVII e XVIII)	- burlesco

Fonte: Leal (2018a)

1. No trabalho de Silva (1994), encontramos o **emascaramento** como função da categoria travesti na Baixa Idade Média (séculos XI a XV) e na Renascença italiana (séculos XIII a XV). Segundo a autora, a transgeneridade reduzida à atividade de disfarce é proveniente da linha hagiográfica, cavaleiresca e da *commedia dell'arte*. Vejamos a seguir algumas considerações da autora sobre a pesquisa que empreendeu:

Muitos são os processos de disfarce (ocultação temporária de identidade) utilizados nos textos que são objecto deste estudo: disfarce/"travesti" (uso de indumentária, nome e normas de comportamento social próprias do gênero oposto); invólucros de variadas espécies e materiais

(peles de animais, caixas, caixões, sacos... em forma de vestido; boi, vaca, bezerro, leão... de madeira, de oiro, de cristal); disfarce de “parvo” (vestuário e formas de comportamento, incluindo um discurso de associações bizarras e/ou ingénuas – “disparates”); ocupação temporária em profissões de estatuto social muito diferente do atribuído inicialmente à personagem (com queda – exemplo: o rei como “adelo,” hortelão, criado; com elevação – exemplo: o camponês como frade, médico...). Nem sempre, porém, o disfarce necessário à personagem é descrito de forma tão completa ou verossímil, visto que uma simples peça de vestuário (véu, manto, camisa), uma barba postiça ou as “armas cambadas” do cavaleiro permitem igualmente a ocultação da identidade do sujeito. Por outro lado, são frequentes a complexificação do disfarce (com utilização simultânea de várias estratégias anteriores) e a homologa funcional entre os disfarces, já que um mesmo conto, nas suas variantes, pode optar por um ou outro. Nas 17 variantes das *Afilhadas*, que encontramos, uma delas, *O Bichinho Carantonha* [...] apresenta a heroína disfarçada não pelo processo usual de “travesti”, mas sim oculta numa “pele de bicho”. Por razões metodológicas, decidimos centrar-nos em um só destes disfarces: o disfarce sexual-“travesti”, referindo-nos esporadicamente a qualquer um dos outros sempre que a estrutura do conto o exija. [...] convém explicitar que a escolha do “travesti” enquanto disfarce se deve ainda ao facto de as personagens de ambos os gêneros o utilizarem, de ele continuar ainda hoje a ser a “máscara” preferida em manifestações carnavalescas e de a própria Literatura Europeia a ele se referir frequentemente. Com efeito, os outros disfarces aparecem preferencialmente atribuídos da seguinte forma: ao gênero masculino, a ocultação em peles de animais e o disfarce do “parvo”; ao gênero feminino, o vestuário parcelar (véu, manto etc.) e invólucros variados (do vestido de madeira ao leão de oiro). (Ibid., p. 7-8)

Ora, vemos aí alguns pontos relevantes para considerarmos neste trabalho. Em primeiro lugar, a verificação de que a autora utiliza o termo travesti entre aspas (referindo-se sempre no masculino) se justifica pelo fato de a autora se restringir a analisar os processos identitários usados nos textos da Baixa Idade Média e da Renascença italiana, e não compreender em si a poética dos processos identitários expressos nestas textualidades. Neste sentido, ao passo que vemos o empenho da pesquisa em detectar uma funcionalização de disfarce nestes textos, a própria pesquisa categoriza a transgeneridade como uma propriedade de emascaramento. A máscara aqui, apresentada como uma atividade de enganação, é tangenciada a aspectos

de bestialização das transgeneridades (LEAL, 2018a) no que se refere aos dispositivos de controle de dissidências a partir de figuras animais.

As peripécias medievais e renascentistas são variadas: da hagiografia, mulheres cis que são canonizadas como santos homens: “uma garota disfarçada de garoto entra em um convento de homens; depois de sua morte, descobrimos que ela era uma mulher; é por exemplo a história de Hildegonde nos *Diálogos de Miraculis e Creserius*”<sup>1</sup> (KOTT, 1967, p. 183, tradução nossa); mulheres cis que se caracterizam de masculinidade para pertencer às forças cavaleirísticas: “uma garota pega os trajes masculinos e entra nas forças armadas; esta é a história de Joana d’Arc”<sup>2</sup> (Ibid., tradução nossa); homens cis que se caracterizam de mulheridade para se aproximar de uma pretendente afetiva ou se resolver em um conflito familiar, presentes em roteiros da *commedia dell’arte*. Em todos estes casos há conotações de sexualização e de ridicularização da categoria travesti (as quais serão apontadas com mais propriedade como traços dos períodos seguintes); no entanto, a noção de disfarce e máscara é o que une este conjunto de produções textuais caracterizando a mudança de identidade de gênero como um papel subjetivo e social de enganação.

2. A **sexualização** no Teatro Elisabetano do século XVI: a tensão entre atores e personagens nas peças de Shakespeare, segundo Kott (1967), visava a criar um rumor sugestivo de que ser travesti é da ordem da incitação da liberação das relações entre duas pessoas que apresentavam o mesmo gênero. Neste sentido, encontramos aqui os primeiros registros textuais da história das artes cênicas em que a condição travesti (ainda não nomeada enquanto tal; ainda não nomeada de forma alguma) aparece para compor com o quadro hegemônico da condição monossexual e monogâmica em que a afetividade deve se desenvolver entre uma masculinidade e uma feminilidade, destacada em pessoas diferentes. Foram nas comédias shakespearianas que se passou a admitir teatralmente a sexualização entre duas pessoas do mesmo gênero, sob a égide de que, a título de suposição ou de insinuação, uma das duas figuras seja trans como que em modo de compensação do déficit potencialmente

1. Tradução livre de: “une fille déguisée en garçon entre dans uns couvent d’hommes; après sa mort, on découvre qu’elle était une fille; c’est par exemple l’histoire de Hildegonde dans les *Dialogues de Miraculis et Creserius*”.

2. Tradução livre de: “une fille prend des vêtements d’homme et entre dans l’armée; cela c’est l’histoire de Jeanne d’Arc”.



desestabilizador das normatividades que regiam (e ainda regem) as configurações amorosas. Vejamos a seguir algumas considerações do autor sobre a pesquisa que empreendeu:

Há interpretações clássicas destes imbróglios ou destas travestis; a primeira, a mais decepcionante e a mais pobre é “realista”. Explicamos que na época, sobretudo na Itália, era impossível para uma garota burguesa sair sem ser acompanhada; assim ela era obrigada a portar vestimentas masculinas para salvar sua reputação; nós vemos isso bem claramente nos primeiros roteiros da *commedia dell'arte*. A travesti serve também à intriga e torna-se o meio da intriga; o imbróglio é criado desde o início e, graças ao disfarce, a ação passa por novos meandros. Mas é preciso observar também – e isto é particularmente importante para Shakespeare – que no seu teatro bem como em todo Teatro Elisabetano, todos os papéis de garotas ou mulheres eram na época interpretados por rapazes. Esta era uma grande limitação e uma grande restrição para Shakespeare que foi obrigado a ter isso em conta. Nós sabemos muito bem, por exemplo, que em *Antonio e Cleópatra* ele foi obrigado a minimizar todas as cenas onde aparecem Cleópatra e de não fazer nenhuma cena de amor. Mas, em pelo menos duas peças (as duas comédias: *Como Gostais* e *Noite de Reis*), onde Shakespeare, desta restrição e desta precariedade da cena do seu tempo, fez o instrumento de um novo teatro e um instrumento ideológico, dotado de um certo alcance filosófico e estético. Nestas duas comédias, a ambivalência do sexo torna-se o tema principal e nós podemos dizer que as travestis fazem parte da estrutura da peça.<sup>3</sup> (Ibid., p. 184, tradução nossa)

3. Tradução livre de: “Il y a des interprétations classiques de ces imbroglis ou de ces travestis; la première, la plus décevante et la plus pauvre est « réaliste ». On explique qu'à l'époque, surtout en Italie, il était impossible pour une fille de la bourgeoisie de sortir sans être accompagnée; aussi était-elle obligée pour sauvegarder sa réputation de porter des vêtements d'homme; on voit cela assez clairement dans les premiers scénarios de la *commedia dell'arte*. Le travesti sert aussi à l'intrigue et devient le moyen de l'intrigue; l'imbroglio est créé dès le commencement de grâce au déguisement, l'action passe par de nouveaux détours. Mais il faut observer aussi – et ceci est particulièrement important pour Shakespeare – que dans son théâtre comme d'ailleurs dans tout le théâtre élisabéthain, tous les rôles de filles ou de femmes étaient à l'époque joués par des garçons. C'était là une grande limitation et une grande restriction pour Shakespeare qui a été obligé d'en tenir compte. Nous savons très bien, par exemple, que dans *Antoine et Cléopâtre* il a été obligé de minimiser toutes les scènes où paraît Cléopâtre et de ne faire aucune scène d'amour. Mais il y a au moins deux pièces (les deux comédies : *Comme il vous plaira* et *Nuit des Rois*) où Shakespeare, de cette restriction et de cette pauvreté de la scène contemporaine a fait l'instrument d'un nouveau théâtre et un instrument idéologique, doué d'une certaine portée philosophique et esthétique. Dans ces deux comédie, l'ambivalence du sexe devient le thème majeur et l'on peut dire que les travestis font partir de la structure même de la pièce.”

Bem, vemos aqui com bastante nitidez o argumento em que a própria limitação de que mulheres não podiam atuar na época de Shakespeare tornou-se a oportunidade de tomar a situação para abordar o afeto entre duas pessoas do mesmo gênero. Temos aqui uma virada conceitual que foi extremamente relevante à história das artes cênicas: o desenvolvimento de um teatro a partir de uma prática de engajamento; em outras palavras, o trabalho teatral com a dissidência sexual é uma conquista shakespeariana. Acontece que, desde o primeiro momento em que isto acontece, o corpo e a situação de gênero em que a dissidência sexual se inscreve é na condição travesti. Ou seja, onde supostamente girava-se a situação do impedimento ao corpo da mulher cis para a extenuação da dissidência sexual, construiu-se a gênese e os primeiros traços cênicos do corpo da mulher trans. Vemos já nesta configuração teatral uma exemplar situação da interface conturbada entre gênero e sexualidade tal como notamos destacadamente nos processos identitários da segunda metade do século XX até os dias atuais em que nos deparamos com desafios contrassexuais de dissidência e de desobediência (LEAL, 2018b). Pertinente, neste sentido, o termo “imbróglio” usado por Kott sobre o atravessamento gênero-sexualidade.

3. A **ridicularização** no teatro burlesco da *Comédie Française* dos séculos XVII e XVIII: a primeira peça de teatro em que se usa o termo travesti é deste período. Paul Scarron (1726a, 1726b), dramaturgo francês, escreveu entre 1648 e 1653 *O Virgílio travesti em versos burlescos*. Ora, trata-se obviamente de um dos primeiros registros históricos de uma chafurdação elitizada que usa a transgeneridade no quadro de uma produção clássica de comédia, o que está dentro de uma proposta estética bem ampla na França no século XVII e do qual participa ativamente Scarron.

A propósito desta obra especificamente, trata-se de uma **simplificação travesti** dramática-cômica da complexa obra de Virgílio chamada *Eneida*, um poema épico escrito na Roma Antiga por ele em torno do ano I a.C. e que conta a saga de Eneias, um grego de Tróia que, dissidente de seu povo, chega à península itálica para tornar-se o ancestral de todo o povo romano. Ou seja, este mito de fundação de Roma escrito por Virgílio (1557) torna-se no trabalho dramatúrgico teatral de Scarron o seguinte: a ancestralidade de todo o povo romano é a travesti, Eneias.

No Quadro 2 apresentado a seguir, consta o registro das obras do gênero burlesco em que a figura travesti tem a centralidade de codificação narrativa no embalo desta de Scarron. Perceba-se, inclusive, que todas elas (com exceção de uma) apresentam o termo travesti já no título:

**Quadro 2** – Categoria travesti no burlesco (Comédie Française, séculos XVII e XVIII)

<i>título da obra</i>	<i>ano</i>	<i>autoria</i>
<b><i>Le Virgile travesti en vers burlesques</i></b>	<b>1648 - 1653</b>	<b>Paul Scarron</b>
<b><i>L'Ovide en belle humeur</i></b>	<b>1653</b>	<b>Charles d'Assoucy</b>
<b><i>Le Lucain travesti</i></b>	<b>1656</b>	<b>Georges de Brébeuf</b>
<b><i>L'Homère travesti, ou l'Illiade en vers burlesques</i></b>	<b>1716</b>	<b>Pierre de Marivaux</b>
<b><i>Le Télémaque travesti</i></b>	<b>1717</b>	<b>Pierre de Marivaux</b>
<b><i>Le prince travesti</i></b>	<b>1724</b>	<b>Pierre de Marivaux</b>

Fonte: Leal (2018a)

Vejamos a seguir algumas considerações de Fournel (1858) sobre a pesquisa que empreendeu a respeito do gênero burlesco na França e, sobretudo, a respeito da obra da mencionada de Paul Scarron. Notemos que, além de trazer elementos de como se configurou este texto no quadro do gênero burlesco, o autor promove uma reflexão sobre o impacto deste conjunto de obras sobre a recepção, tema que abordaremos na próxima seção deste texto:

Antes de me voltar para a história do burlesco, não creio que precise dar uma definição matemática dessa palavra: talvez fosse tão difícil quanto supérfluo. É importante, no entanto, fazer algumas distinções preliminares, o que ajudará a esclarecer seu significado um tanto elástico. Tomado em seu significado absoluto, o burlesco difere do bufão, do herói-cômico e da paródia, com os quais muitas vezes se confunde. O gênero burlesco ataca personagens altos, a quem faz agir ou falar basicamente, como Scarron em seu Virgílio travesti. [...] A paródia, que muitas vezes pode ser confundida, e em muitos pontos, com o burlesco, difere no entanto em que, quando está completa, também muda a condição dos personagens das obras que ela travestiu, e é isso que não faz o burlesco, o qual encontra uma nova fonte cômica nessa antítese perpétua entre a ação e as palavras de seus heróis. O primeiro cuidado de um/a parodista dedicado/a ao trabalho de Virgílio teria sido remover de cada um dos personagens o seu título, seu cetro e sua coroa: ele teria feito, por

exemplo, Eneias (que os eméritos perdoem um leigo, em favor de sua inexperiência, o constrangimento dessas suposições, tudo gratuito), um vendedor sentimental e pouco descortinado; de Dido, uma estalajadeira compassiva; e a conquista da Itália, uma batalha grotesca por um objeto que combina com esses novos personagens. [...] Os primeiros livros do Virgílio travesti seguiram em intervalo curto (1648). Foi o sucesso de todas essas obras, e especialmente o último, que jogou literatura em paixão e, por assim dizer, na vertigem do burlesco. O público ficou encantado com essa invenção; os/as leitores se aglomeraram em multidões: entusiasmadadas/os por essa alegria intrépida. Uma grande gargalhada respondeu a Scarron de um extremo ao outro da França [...] Nós vimos então se renovar um desses fenômenos intelectuais, como se produziu em todas as épocas: a mania de um gênero levado a tal ponto que nada, por assim dizer, é permitido fora, e não existe mais nada aos olhos dos/as livreiros/as ou da maioria dos/as leitores/as. Essa moda, ou melhor essa exasperação, durou cerca de vinte anos, a partir de cerca de 1640, mas especialmente de 1648 a 1660, quando de repente ela caiu como tinha vindo, um fogo de palha que o vento inicia e que o próprio vento apaga. Parece até que, se não interpretarmos rigorosamente dois versos bem conhecidos de Boileau, que os melhores poetas e os gêneros mais elevados foram infectados como os outros (O Parnaso falou a língua das balas .../Apolo travesti tornou-se um Tabarin<sup>4</sup>). Hoje, o burlesco, pelo menos no sentido que dissemos, está bem morto e já há muito tempo. Este foi não mais que um acidente da nossa história literária, mas um acidente que merece ser estudado por seu caráter especial, sua fecundidade e sua bizarrice.<sup>5</sup> (FOURNEL, 1858, p. VI-VII, X-XI, tradução nossa)

4. Tabarin: nome atribuído a Anthoine Girard (1584-1633), um famoso vendedor parisiense que chamava atenção pelos papéis que interpretava para vender produtos, a despeito de sua qualidade ou veracidade de informações. A associação de Tabarin com tais atividades e objetos que comercializava trata-se de uma referência de vulgarização atribuída à arte de rua: a charlatanice.
5. Tradução livre de: "Avant d'aborder l'histoire du burlesque, je crois n'avoir pas besoin de donner une définition mathématique de ce mot : peut-être serait-ce aussi difficile que superflu. Il importe toutefois d'établir quelques distinctions préliminaires, qui aideront à en préciser le sens un peu élastique. Pris dans sa signification absolue, le burlesque diffère du bouffon, de l'héroï-comique et de la parodie, avec lequel on l'a souvent confondu. Le genre burlesque s'attaque à de hauts personnages, qu'il fait agir ou plutôt parler basement, comme Scarron dans son Virgile travesti. [...] La parodie, qui peut se confondre souvent et par beaucoup de points avec le burlesque, en diffère toutefois en ce que, lorsqu'elle est complète, elle change aussi la condition des personnages dans les oeuvres qu'elle travestit, et c'est ce que ne fait pas le burlesque, qui trouve une nouvelle source de comique dans cette perpétuelle antithèse entre le rang et les paroles de ses héros. Le premier soin d'un parodiste aux prises avec l'oeuvre de Virgile eût été d'enlever à chacun son titre, son sceptre et sa couronne : il aurait fait, par exemple, d'Énée (puissent les émérites pardonner à une profane, en faveur de son inexpérience, la maladresse de ces suppositions toutes gratuites) un commis voyageur sentimental et peu déniaisé; de Didon une aubergiste compatissante, et de la conquête de l'Italie quelque grotesque bataille pour un objet



Ora, o processo de objetificação das transgeneridades, tal qual discutida em Leal (2018a) se apresenta neste caso tanto no que se refere ao papel psicossocial de ridicularização impresso no modo de proposição da figura travesti nestas produções como o próprio fenômeno do burlesco em si, no que tange ao seu aspecto de aderência a um modismo do público. O grande sucesso das obras burlescas em meados do século XVII, apesar de ter se esvaído relativamente rápido, não impediu que o formato se desdobrasse em novas criações de cânones na versão travesti ainda na primeira metade do século XVIII, como demonstramos no Quadro 2, na figura do dramaturgo Pierre de Marivaux. No que se refere à mudança de adesão do público a este formato, não parece urgir o rastreamento das nuances da mudança de gosto da recepção que culminou no fracasso do burlesco. O que efetivamente nos salta à vista neste caso é que, nos anos de sucesso do burlesco, a funcionalização da criação teatral significou o atendimento de certa economia simbólica da burguesia; encontrou-se na categoria travesti um pretexto para a comercialização requintada. A proposta de **travestir** (assim em verbo) os heróis clássicos para a cena, ao se popularizar demais perde, então, seu valor de mercado, como que representando um momento significativo em que a arte burguesa segue os ditames da lei de oferta e de procura.

---

assorti à ces nouveaux personnages. [...] Les premiers livres du Virgile travesti suivirent de près (1648). Ce fut le succès de tous ces ouvrages, et surtout du dernier, qui jeta alors la littérature dans la passion et, pour ainsi dire, dans le vertige du burlesque. Le public avait été charmé de cette invention; les lecteurs étaient accourus en foule : on s'était pris d'enthousiasme pour cette gaieté intrépide. Un grand éclat de rire avait répondu à Scarron d'un bout de la France à l'autre [...] On vit alors se renouveler un de ces phénomènes intellectuels, comme il s'en produit à toutes les époques : l'engouement pour un genre poussé à un tel point, que rien, pour ainsi dire, n'est plus admis en dehors et n'existe plus aux yeux des libraires ni de la plupart des lecteurs. Cette mode, cette rage plutôt, dura une vingtaine d'années, de 1640 environ, mais surtout de 1648 à 1660, où elle tomba tout à coup comme elle était venue, feu de paille que le vent allume et que le vent abat. Il semble même, si nous n'interprétons pas trop rigoureusement deux vers bien connus de Boileau, que les meilleurs poètes et le plus hauts genres en furent infectés comme les autres (Le Parnasse parla le langage des balles.../Apollon travesti devint un Tabarin). Aujourd'hui le burlesque, du moins pris dans le sens que nous avons dit, est bien mort, et depuis longtemps déjà. Ce n'a été qu'un accident de notre histoire littéraire, mais un accident qui mérite d'être étudié par son caractère spécial, sa fécondité et sa bizarrerie”

## Recepção teatral: arquivo do efeito estético

Com os três marcos destacados verificamos, sobretudo, que não estamos diante, exclusivamente, de uma modificação histórica nas formas de se elaborar em textualidade a teatralidade travesti. A recepção estética nos ensina que houve uma transformação histórica no ato de ler em si: da significação para o efeito. “É preciso doravante se interrogar sobre o efeito, e não mais sobre a significação dos textos” (ISER, 1976, p. 8). Segundo o autor, houve nos estudos estéticos da literatura alemã da segunda metade do século XX uma mudança de paradigma sobre o ato comunicacional que deixou de ser balizado entre a mensagem e a significação, e passou a ser compreendido entre o efeito e a recepção. Ora, no que se refere à recepção teatral das trans-generidades podemos compreender o quanto o ato de leitura psicossocial se consubstancia no efeito estético, para além da significação.

Os cortes estilísticos, que caracterizam as alterações nas propostas artísticas, podem ser investigados, no âmbito da estética da recepção, por um lado, pela teoria do efeito estético, que quer explorar o modo com que é elaborado um texto (cênico), e se interessa por aquilo que resulta de um acontecimento artístico, e, por outro lado, pela história da “função” – a “refuncionalização” da arte –, que faz com que a interação entre o texto e o mundo se torne objeto central da análise. (DESGRANGES, 2012, p. 48)

Ora, a relação do texto teatral com seu tempo varia enormemente de um período para outro. Se as modificações do próprio formato destas textualidades teatrais não respondem completamente a todas as transformações e enfrentamentos pelas quais passam as sociedades de cada época e de cada região em relação com outras do mundo, percebemos, no entanto, que as modificações destas estruturas carregam indícios fundamentais para compreendermos o dialogismo da arte com a sociedade de seu tempo e, até mesmo, entendermos aspectos relevantes das revoluções sociais. Neste sentido, o modo de propor a categoria travesti no texto teatral variou muito nos três marcos apresentados na seção anterior.

O disfarce explorado em suas diversas facetas nas obras da Idade Média e do Renascimento Italiano definitivamente não é mais o centro da percepção no Teatro Elisabetano. De fato, as comédias escritas e encenadas

por Shakespeare representam a refuncionalização da arte de retratação psicossocial da categoria travesti no teatro. Tínhamos, antes, as produções cênicas medievais e renascentistas italianas em que travestir-se era o retrato de uma estratégia de emascaramento cujos propósitos de fuga, de pertencimento e de enfrentamento social matizam o desejo imanente do povo europeu deste período: driblar o controle das instituições cristãs sobre os corpos; ironicamente, ainda que o objetivo de alguém fosse tornar-se santo/a, via-se o humanismo crescente ganhando expressão e se misturando com os próprios referenciais do poder religioso. No período Elisabetano, por sua vez, o teatro que deu forma à categoria travesti não tinha interesse em perceber como a mudança de gênero poderia desafiar as instituições hegemônicas: o teatro era o próprio desafio a elas. Ou seja, tendo o ônus das repressões sexuais circundando sua produção e seu tempo, Shakespeare se deparou com o bônus de jogar com os materiais implícitos e explícitos de cena para redimensionar tacitamente os papéis psicossociais de gênero.

Mas, e o que dizer, ainda, sobre a representação travesti no burlesco? Como a passagem da sexualização à ridicularização difere da passagem do emascaramento à sexualização como papéis psicossociais da categoria travesti na historiografia da teatralidade? E como, enfim, localizar as produções modernas e contemporâneas teatrais em torno da categoria travesti para, assim, localizarmos historicamente os modos de proposição recentes nos quais se enquadram tais encenações? Temos, no burlesco, a explicitação da busca estética pelo atendimento ao gosto da burguesia, público principal do teatro francês dos séculos XVII e XVIII.

Diferentemente dos marcos tratados anteriormente, o entretenimento burguês tornou-se a incidência definidora do papel da recepção no sucesso ou na derrocada da propositividade travesti em cena. O caso da moda atende aos anseios efervescentes de entretenimento de uma classe social que buscava sempre algo novo para consumir. Acontece que a burguesia queria ter ao mesmo tempo a pomposidade nobre que somente o teatro clássico parecia proporcionar e uma facilidade cognitiva do prazer palatável que as tragédias clássicas não pareciam proporcionar.

É assim que a comédia assume o papel de mediação de textos nobres e a exploração de figuras míticas buscando seu rebaixamento. O extrativismo

ficcional das transgeneridades no teatro ganha aqui seu auge: a travesti foi desenhada pelos escritores e recebida pela burguesia deste período como a forma mais ridícula para se representar os grandes heróis ocidentais.

Quando se trata de corpos perigosos, o arquivo da historiografia teatral ocidental parece nos mostrar que sofisticadas operações simbólicas pejorativas precisaram ser feitas, em termos textuais, acompanhando as sucessivas modificações no modo de ler/receber do público, acabando por manter ao longo dos séculos mecanismos sociais de dominação de classe amalgamados com a cisnormatividade.

## Referências bibliográficas

- DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. Tradução Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2017.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. **Sala Preta**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 11-25, 2017.
- FOURNEL, Victor. **Du burlesque en France et en particulier du Virgile travesti de Scarron**. Paris: Garnier Frères, 1858.
- ISER, Wolfgang. **L'acte de lecture**: théorie de l'effet esthétique. Sprimont: Mardaga, 1976.
- KOTT, Yan. Les travestis dans l'oeuvre de Shakespeare. In: KOTT, Y. **Littérature et société**. Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1967. p. 183-194.
- LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018a.
- LEAL, Dodi Tavares Borges. Iluminação cênica e desobediências de gênero. **Aspas**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 24-40, 2018b.
- SCARRON, Paul. **Le Virgile travesti en vers burlesques, tome premier**. Paris: Michel-Étienne David et Christophe David Éditeurs, 1726a.
- SCARRON, Paul. **Le Virgile travesti en vers burlesques, tome second**. Paris: Michel-Étienne David et Christophe David Éditeurs, 1726b.
- SILVA, Maria Luísa. **O travesti como disfarce na literatura popular de expressão oral (contos e romances tradicionais) e no contexto hagiográfico medieval**. 1994. Dissertação (Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa



da Época Medieval) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1994.

VIRGÍLIO, Públio. **Los doze libros de la Eneida de Vergilio, principe de los poetas latinos**. Anvers: Jean Bellère, 1557.

Recebido em 15/02/2019

Aprovado em 24/05/2019

Publicado em 29/08/2019